



Cerith Wyn Evans does not seek to present an appropriate representation of the exterior world. He states, 'It's of no importance to me to express what I see or feel.'¹ Accordingly, his works are not grounded in any socio-political point of view. Nor do they strive to achieve the detachment of science or technology. He adds, 'A lot of my work attempts to interrogate optics – to somehow disintegrate the scientific model of optics.'² Indeed, his work dismisses altogether a positivist view of reality. For he affirms, 'I find a certain space of genuine integrity in the concept of doubting the material world, of doubting perception.'³ Wyn Evans, instead, seeks to depict the milieu that serves the internal conditions for thought itself to appear. His are not thoughts of things, they are images of thought.

The works in *lueurs empruntées à METZ* (borrowed light through METZ) offer variations of his past works and revisited versions of works by others that have inspired him. As such, they become observations in the present of observations of specific feelings and relationships expressed in the past and now concretised. In this sense, this retrospection can be seen as presenting images of images. The works become signs of thoughts, or it could be said, mental images. In the Forum (the atrium) of the Centre Pompidou-Metz, Wyn Evans has re-imagined one of many iterations of the winter gardens that he has produced over the years. Plants in plastic pots fill the ground level space. This garden recalls an even older work, *Un Jardin d'Hiver* (1974) by Marcel Broodthaers, one of Wyn Evans' heroes whose spirit lurks nearby.⁴ This version of a palm court echoes Broodthaers' emphasis on how museums have consistently drained the life out of objects, especially through retrospective exhibitions. Broodthaers originally presented potted palms, tropical plants that by the 1970s had become common decorative items. The palms evoked 19th century bourgeois taste

Interlude... (Borrowed Landscape) 1, 2014



Cerith Wyn Evans ne cherche pas à donner une représentation adéquate du monde extérieur : « Il n'est d'aucune importance pour moi d'exprimer ce que je vois ou ce que je ressens¹ », dit-il. Ainsi, ses œuvres ne se fondent sur aucun point de vue sociopolitique. Elles n'aspirent pas non plus à atteindre le détachement de la science ou de la technologie. « Beaucoup de mes œuvres, ajoute-t-il, tentent d'interroger l'optique – de désintégrer d'une manière ou d'une autre le modèle scientifique de l'optique². » Son travail rejette en effet toute vision positiviste de la réalité, car il « trouve un certain espace d'intégrité véritable dans l'idée de douter du monde matériel, de douter de la perception³ ». Wyn Evans cherche plutôt à dépeindre le milieu qui forme les conditions internes pour que la pensée elle-même apparaisse. Ses œuvres ne sont pas des pensées de choses : ce sont des images de pensée.

« lueurs empruntées à METZ » présente des variations de ses œuvres passées et des versions repensées d'œuvres d'artistes qui l'ont inspiré. En tant que telles, elles deviennent des observations au présent d'observations de sensations et de relations spécifiques exprimées dans le passé et maintenant concrétisées. En ce sens, on peut considérer que cette rétrospection présente des images d'images. Les œuvres deviennent des signes de pensées ou encore, pourrait-on dire, des images mentales. Dans le Forum du Centre Pompidou-Metz, Wyn Evans a réimaginé l'une des nombreuses itérations des jardins d'hiver qu'il a produites au fil des ans. Des plantes en pots en plastique emplissent l'espace. Ce jardin rappelle une œuvre plus ancienne encore, *Un jardin d'hiver* (1974) de Marcel Broodthaers, l'un des héros



such as the palm courts in the atriums of grand hotels and the homes of the wealthy. They also referenced Belgium's control of the Congo at the time and corresponding ideas about the domestication of nature and the commodification of 'exotic' objects. In this way, Broodthaers showed how colonialism went hand in hand with the foundation of modern European museums.

In the midst of these plants, the work $S=U=P=E=R=S=T=R=U=C=T=U=R=E$ (2010), extends Broodthaers' ideas on museums. Two enormously tall Doric-style columns made from tubes of incandescent light bulbs, evoke the seemingly immortal pillars of Western civilisation. Imitating the neoclassical architecture of 19th century museums and perhaps playing on the Roman forum, this work and even its title suggest permanence and stability. Also, no doubt it references Marxist theories of superstructure and base. The columns appear to show how entrenched cultural institutions reify the ideology of the dominant power structure. Moreover, their incandescent filament bulbs are not energy efficient and have become obsolete. Since they must remain turned off for ecological reasons, they are lit by spotlights which showcase them as if they were relics of an extinct technology. Also in the Forum, his work, *Interlude...(Borrowed Landscape) I* (2014), alludes to the long tradition of exhibiting nature as cultural objects and their resulting crystallisation. The piece consists of three large amethyst geodes presented in glass cases that the artist calls 'fake, cartoon packing crates'.⁵ These geological structures imply forces and time scales which far exceed human comprehension, but by displaying them like imported treasures, Wyn Evans further petrifies them. Each work in the Forum reflects a different register of time: the columns could stand for human history, the amethysts follow geological processes, the plants develop according to organic growth. And yet, Wyn Evans has

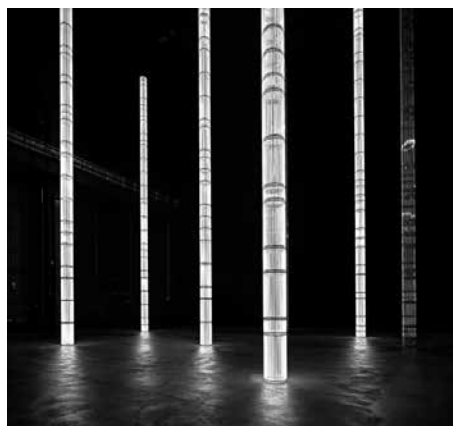
$S=U=P=E=R=$
 $S=T=R=U=C=$
 $T=U=R=E$, 2010

Ci-contre
Facing
StarStarStar/Steer
(Transphoton) VI,
2019

Ci-dessous
Below
StarStarStar/Steer
(Transphoton),
2019

de Wyn Evans, dont l'esprit plane non loin⁴. Cette version de la cour de palmiers (palm court) fait écho à la notion soulignée par Broodthaers selon laquelle le musée a constamment vidé les objets de vie, surtout à travers les rétrospectives. Broodthaers avait à l'origine présenté des palmiers en pots – plantes tropicales qui, dans les années 1970, étaient devenues des éléments décoratifs courants. Les palmiers évoquaient le goût bourgeois du XIX^e siècle, tel qu'il se manifestait notamment dans les cours intérieures des grands hôtels ou dans les demeures des riches. Ils renvoyaient également au Congo, contrôlé alors par les Belges, et aux idées associées à la domestication de la nature et la marchandisation d'objets dits « exotiques ». Broodthaers montrait ainsi que le colonialisme était allé de pair avec la fondation des musées européens modernes.

Au milieu de ces plantes, S=U=P=E=R=S=T=R=U=C=T=U=R=E (2010) prolonge les idées de Broodthaers sur les musées. Deux colonnes de style dorique, immensément grandes, faites d'ampoules à incandescence tubulaires, évoquent les piliers en apparence immortels de la civilisation occidentale. Imitant l'architecture néoclassique des musées du XIX^e siècle et jouant peut-être sur l'idée du forum romain, cette œuvre comme son titre dégagent une impression de permanence et de stabilité. Elle fait sans nul doute aussi référence aux théories marxistes de la superstructure et de l'infrastructure. Les colonnes semblent montrer comment les institutions culturelles inébranlables réifient la structure de pouvoir dominante. En outre, leurs ampoules à incandescence sont devenues obsolètes. Et comme elles doivent rester éteintes pour des raisons écologiques, elles sont éclairées par des projecteurs, qui les montrent comme autant de reliques d'une technologie dépassée. Également dans le Forum, Interlude... (Borrowed Landscape) I (2014) fait allusion à une longue tradition : l'exposition d'éléments naturels en tant qu'objets culturels et la cristallisation qui en résulte. L'œuvre consiste en trois grandes géodes d'améthyste présentées

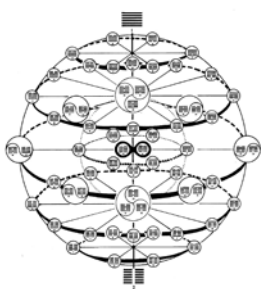


dans des sortes de vitrines que l'artiste appelle « fausses caisses d'emballage⁵ ». Ces structures géologiques supposent des forces et des échelles temporelles qui dépassent de beaucoup la compréhension humaine, mais, en les présentant comme des trésors importés, Wyn Evans les pétrifie davantage. Chaque œuvre du Forum reflète ainsi un registre temporel différent : les colonnes pourraient représenter l'histoire humaine, les améthystes sont le résultat de processus géologiques, et les plantes croissent de manière organique.



Et pourtant, Wyn Evans extrait tous ces objets de leur échelle respective, les suspendant dans le temps comme une image figée.

Néanmoins, l'installation de Wyn Evans n'est pas simplement une critique des institutions. (Du reste, celle de Broodthaers ne l'était pas non plus.) L'artiste rend palpable l'aspect mental immatériel de ses images. Il obtient ce renversement d'une intellectualisation qui enlève des entités au flux en admettant dans l'installation mouvement et changement. Ces forces s'opposent aux qualités stables, solides et fixées de leur physicalité et de leur mode de représentation symbolique. Au Centre Pompidou-Metz, certaines plantes sont posées sur des plateaux tournants rappelant ceux des salons automobiles. Ils tournent très lentement, à une vitesse presque imperceptible. Les améthystes placées dans la lumière naturelle étincellent. Comme le souligne Wyn Evans, elles perdent progressivement leur couleur au cours de l'exposition au soleil. Suspendues légèrement au-dessus du sol, les colonnes semblent flotter.



extracted all these objects from their respective scales thereby suspending them in time like a frozen image.

Nevertheless, Wyn Evans' installation is not merely an institutional critique. (As for that matter neither was Broodthaers'). The artist makes palpable the immaterial mental aspect of his images. He achieves this reversal of an intellectualisation that removes entities from flux by admitting motion

and change into the installation. These forces counter the stable, solid, and fixed qualities of their physicality and of their mode of symbolic representation. At the Centre Pompidou-Metz, some of the plants sit on rotating turntables reminiscent of those used in auto shows. The platforms turn very slowly at an almost imperceptible speed. The amethysts placed in the light sparkle. They also, as Wyn Evans points out, gradually fade as they are exposed to the sun. The columns are suspended slightly above the ground so that they appear to float. By encompassing all these past works into itself and imbuing them with duration, this installation extends into the psychic realm of the fourth dimension.

In the third-floor gallery, S=U=P=E=R=S=T=R=U=C=T=U=R=E has taken on a new life as StarStarStar/Steer (Transphoton) (2019), five luminous columns in a row. While the columns of the earlier

En englobant toutes ces œuvres passées et en leur insufflant de la durée, cette installation s'étend dans le domaine psychique de la quatrième dimension.

Dans la Galerie 3, S=U=P=E=R=S=T=R=U=C=T=U=R=E prend une vie nouvelle sous le titre *StarStarStar/Steer (Transphoton)* (2019), cinq colonnes lumineuses alignées. Si les colonnes de l'œuvre antérieure se composent d'ampoules à incandescence, cette version récente utilise des LED. Comme les colonnes d'origine, ces piliers flottants sont incapables de porter du poids, et n'ont donc pas d'utilité architecturale. En un sens, leur valeur d'usage devient leur intangibilité. Comme elles consistent essentiellement en lumière, les colonnes tendent à perdre leurs limites stables et frôlent l'immatériel. Il est en effet difficile de déterminer où commencent et où finissent les bords flous de ces sculptures, à la limite de l'informe. Grâce à un système d'éclairage séquentiel, les œuvres s'allument, jusqu'à atteindre une pleine intensité aveuglante, puis s'éteignent pour devenir totalement transparentes, à une allure qui donne l'impression qu'elles respirent calmement. Lorsqu'elles brillent le plus, il est impossible de les regarder directement – peut-être une indication de ce qu'elles n'existent pas uniquement pour le spectateur. Chaque colonne semble s'allumer et s'éteindre à son gré, si bien qu'ensemble elles battent à un rythme non identifiable. Cette œuvre fait écho à *Composition for 37 flutes* (2018), sculpture transparente en verre avec des tubes de cristal qui inspirent et expirent l'air environnant suivant un algorithme programmé. Les flûtes jouent indépendamment, émettant d'étranges bourdonnements. Cet instrument bizarre, hybride de tuyau d'orgue et de flûte, fonctionne comme des poumons. Mais si jouer de la flûte ou souffler du verre requiert généralement un souffle humain, ici le corps humain a disparu et l'œuvre d'art a trouvé sa propre voix. Sa respiration renvoie à une intériorité ou à une forme de panpsychisme – doctrine philosophique selon laquelle tout dans l'univers a un certain degré de conscience ou de cognition.

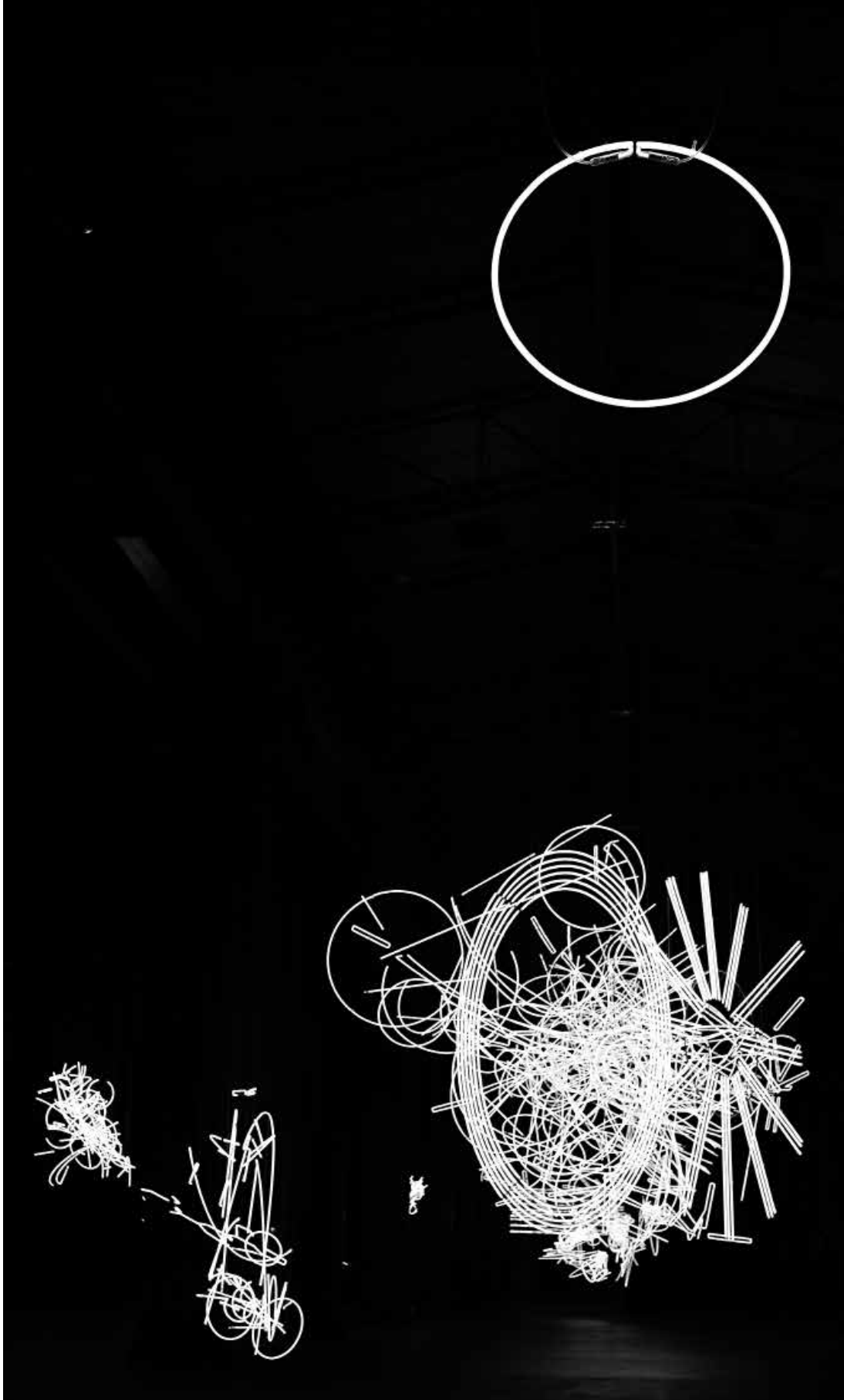
Les nombreuses sculptures en néon de Wyn Evans sont animées de l'intérieur par une force invisible que l'artiste appelle « le gaz d'éclairage⁶ ». Les néons



work are made of incandescent bulbs, this recent version uses LED lights. Like the original columns, these floating pillars are unable to bear any weight and, thus, lack architectural utility. In a sense, their use value becomes their intangibility. As they consist mostly of light, the columns start to lose their stable boundaries and verge on the immaterial. It is indeed difficult to decipher where the soft edges of these sculptures, just on the brink of formlessness, begin and end. Through a sequential lighting system, the works light up to a blinding full intensity and fade off to total transparency at a pace that gives the impression they are calmly breathing. When they shine at their brightest, it is impossible to look at them directly, perhaps an indication that they do not solely exist for the viewer. Each column seems to glow and dim at will so that together they pulsate to an unidentifiable rhythm. This work compliments *Composition for 37 flutes* (2018), a transparent glass sculpture with crystal tubes that inhale and exhale the surrounding air according to a programmed algorithmic design. The flutes perform on their own, emitting eerie drone-like sounds. This strange instrument, a pipe organ/flute hybrid, functions like the biological organ of the lungs. But while playing the flute or making hand-blown glass usually requires human breath, here the human body has disappeared, and the artwork has found its own voice. Its respiration hints at an interiority or a form of panpsychism, the philosophical doctrine that everything in the universe has a degree of consciousness or cognition.

Wyn Evans' many neon sculptures are animated from within by an invisible force the artist calls, 'the illuminating gas.'⁶ Neon bulbs can only produce light thanks to noble gases extracted from the atmosphere. Sealed inside the glass tubes, these inert gases, once an electric current passes through them, emit photons of light





and glow. Speaking about the alchemical properties of the medium of neon, Wyn Evans states, 'There's a very mysterious, intractable, strange force, at work, energies that are very palpable...'⁷ When a neon tube breaks, the gas does not cease to exist, it rather blends back into the atmosphere like a spirit waiting to inhabit a new form. Wyn Evans' series 'Neon Forms (After Noh)' (2015–2019) acts as one such incarnation of this 'magical' and 'slightly otherworldly'⁸ gas. These suspended luminous sculptures consist of abstract neon knots, waves, loops, and lines that look like an indecipherable alien calligraphy. They have a colour temperature of 6500 kelvin, a cool blue light that equates to Northern daylight and leaves a lingering after image. Wyn Evans based these 'neon forms' on Noh theatre, a traditional form of Japanese theatre from the 14th century characterised by rigidly codified movements. Their design is based on 'kata' diagrams, the visual notations of Noh gestures used by actors to learn the complex and stylised choreography of Noh performances. These diagrams indicate gestures as subtle as the stamping of a foot, the cocking of a head, the opening and closing of a fan, and the slight folding of kimono fabric.⁹ In this way, the kata diagrams fix motion into a systematised language. Wyn Evans translates these notational charts, into three dimensional luminous sculptures, thereby further abstracting the movement from the Noh performers' bodies.

Through a series of topological deformations, Wyn Evans took the original kata diagrams and mirrored them, inverted them, shifted them, turned them around and upside down, folded them, stretched them, and compressed them over and over again. In other words, he took the output and used it as input for future operations. In the process, a phase change occurs in which the data of this static language decomposes into effervescent light. Accordingly, through one of the artist's typical inversions,



Mantra, 2016